



**Agôn**

Revue des arts de la scène

Ø | 2007

En quête du sujet

---

## « Dire je. Sans le penser. »

Barbara Métais-Chastanier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/298>

DOI : 10.4000/agon.298

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Barbara Métais-Chastanier, « « Dire je. Sans le penser. » », *Agôn* [En ligne], Ø | 2007, mis en ligne le 03 avril 2020, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/298> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.298>

---

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# « Dire je. Sans le penser. »

Barbara Métais-Chastanier

---

« - J'aime la faille  
- Par où le sens s'introduit. »  
Michel Vinaver, *À la renverse*<sup>1</sup>

- 1 Appelons ça, si l'on veut, des considérations sur le sujet<sup>2</sup>. Car il faut bien reconnaître que la question du sujet déroute et déroule de quoi gonfler des pages. Et c'est qu'à force de chercher, d'interroger, de tâtonner, le sujet du *qui suis-je* se dilue dans sa quête :  
On s'apprivoise en toute étrangeté par l'usage et le temps ; mais plus je me hante et me connais, plus ma difformité m'étonne, moins je m'entends en moi<sup>3</sup>.
- 2 De là à dire que le sujet est flou, il n'y a qu'un pas, que le *Robert* nous fait franchir sans état d'âme. On y apprend, en effet, que le sujet en danse est le troisième échelon dans la hiérarchie du ballet de Paris ; qu'en musique, il est la formule mélodique et rythmique servant de matériau de base dans la construction d'une musique contrapuntique ; qu'en logique il est, dans une proposition attributive, l'être auquel est attribué le prédicat ; qu'en grammaire ou en linguistique, le terme représente une fonction syntaxique liée nécessairement au verbe mais difficile à définir ; qu'en philosophie le sujet est la forme, et l'informe et la forme pensante dans une forme informée mais se sachant formante ; et que enfin, le sujet, en psychanalyse, se diffracte dans un bouillon ternaire et reste bras ballants, accompagné du ça, du moi et du sur-moi, comme frappé de savoir qu'il est de l'inconscient.
- 3 Que retirer d'un tel échantillonnage ? Que peut bien apporter cette liste hétéroclite à ce qui fait l'objet de notre article ? Soyons un peu fou ou imbécile, et parions qu'un tel geste peut faire progresser le propos : car il y a un flou du sujet. Une obscurité du terme même qui tient à sa polysémie. Mais qui tient aussi au soupçon qui pèse sur lui. Du sujet on ne sait rien, ou trop de choses peut-être. Et l'on revient sans cesse sur les modalités de son être ou de son existence. Comme le précise André Lalande, dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*<sup>4</sup> à l'article « sujet », « l'enchaînement des sens de ce mot est rendu très complexe par une réaction continuelle entre l'idée de ce qui est soumis à la réflexion, de ce qui fait l'objet d'une recherche ou d'une question, et l'idée de ce qui est le support ou le *substratum* de certains attributs ». Limitons-nous à la

seconde acception et laissons de côté la définition d'un sujet comme « ce qui constitue la matière, le thème ou bien le motif d'une activité ou d'un état<sup>5</sup> ». Restons-en donc au *substratum*, à ce sujet de deuxième acception, que le *Trésor de la Langue Française* définit comme un « être vivant considéré dans son individualité ».

- 4 C'est ce visage trouble du sujet moderne, et l'écho de ses bouleversements que répercute le personnage théâtral, que l'on se propose d'explorer ici au creux d'un dispositif qui le met en scène : la dramaturgie de l'enquête. Les dramaturgies de l'enquête mettent en place un agencement qui vise à faire surgir un certain savoir, une certaine vérité. L'une des définitions les plus justes et les plus éclairantes de ce rapport qui tire l'enquêteur vers la vérité, est celle de Wallace qui, dans *La Demande d'emploi* de Michel Vinaver, revient sur le sens de l'interview qu'il est en train de mener :

WALLACE. L'interviewé au départ est comme un champ de neige vierge j'y fais la trace une toile blanche. [...] Le peintre devant son chevalet avec son pinceau il commence à ôter le blanc c'est ça l'acte peu à peu enlever tout ce blanc. [...] En arriver à un sentiment global une évidence qui n'est pas décomposable en chacun des éléments qui la constituent. Interviewer se rapproche de l'acte créateur. [...] Faire sourdre le vrai les couches profondes<sup>6</sup>.

- 5 Commencer par ôter le blanc, « c'est ça le geste », l'acte qui, le premier, ouvre ce temps de la recherche que partagent enquêteur et dramaturge pour tenter de découvrir ce qui se cache sous le masque du sujet : les dramaturgies de l'enquête mettent en scène des personnages opaques, troubles et le mouvement de recherche qui voudrait rendre compte de cette résistance, la réduire à un ensemble de causes et de facteurs<sup>7</sup>.
- 6 On limitera cette réflexion à l'étude d'une seule pièce, *Le Théâtre de L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, choisie pour le jeu, le battement qu'elle insuffle dans la mécanique de l'enquête, pour la suspension de la recherche sur laquelle elle se clôt. Dans cette pièce, le spectateur est invité à éprouver cet excès minuscule et insaisissable du monde qui traverse le personnage de Claire, comme si le rebut, le surplus d'être qui excède la démarche rationnelle se donnait à lire dans le mouvement de l'interrogation. Au travers de cette recherche heuristique, de cette quête du vrai en tant qu'il informe le sujet, la pièce de Duras met en scène une double opacité : celle du personnage, bien sûr, mais celle aussi du sujet moderne, dont la précarité et les vacillements se donnent à lire en écho dans les figures de Pierre, de Claire et de l'Interrogateur<sup>8</sup>. Le tissage des questions et des réponses ne fait que pointer, avec plus d'acuité, le caractère réfractaire de ceux invités à prendre la parole : on a beau tirer les fils, le sens reste précaire, enfermé dans une zone d'indécidable.

## Le moi est mort ! Vive le soi !

- 7 Le sujet est flou et l'*épistémè* moderne a fini de le dissoudre en faisant peser sur lui un constat d'inexistence, constat que prolonge et réfléchit le personnage du théâtre contemporain dans ses métamorphoses et ses incertitudes. La pièce de Duras a été écrite, réécrite, pendant une période de bouleversement de la forme dramatique, entraînant avec elle une transformation radicale du personnage. Sa genèse est aussi celle d'une longue ascèse : c'est près de quarante ans de limage qu'il aura fallu à Marguerite Duras pour ne garder que ces trois personnages, cette voix qui interroge et ces deux qui répondent. L'argument de la pièce est inspiré d'un fait-divers criminel qui force la représentation à venir saisir l'irreprésentable. Ce fait divers, Marguerite Duras

l'aura repris de 1959 – *Les Viaducs de la Seine et Oise* – à 1991 – *Le Théâtre de L'Amante anglaise*<sup>9</sup>. Entre temps, en 1968, il lui aura aussi inspiré un roman, *L'Amante anglaise*, et une pièce du même nom. L'histoire de la pièce court donc sur toute la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui a vu se dissoudre les certitudes sur le sujet, dont le personnage se fait l'écho.

- 8 Le personnage est sans cesse pris entre des mouvements contradictoires de composition et de décomposition, comme en témoigne le récent ouvrage de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon qui se propose de dresser un état des lieux du théâtre contemporain du point de vue du personnage et de ses mutations. Les diffractions du personnage viennent redoubler et confirmer les modulations contemporaines de l'identité :

Désormais moins conçue comme accomplissement d'une même et unique volonté que comme réseau mobile de constituants hétérogènes, maillage plus ou moins aléatoire d'intentions, de contingences et de déterminismes locaux<sup>10</sup>.

- 9 Depuis les années 1960, au moins, le sujet ne cesse de mourir, attaqué de toutes parts, en passe de devenir abscons à l'heure des réseaux et du partage des voix. Car selon la thèse de ces « maîtres du soupçon<sup>11</sup> » que furent Marx, Nietzsche et Freud, le sujet ne serait qu'un symptôme, le produit de rapports sociaux, l'expression de la volonté ou la résultante de processus inconscients. On en revient alors à l'incipit de *L'Innommable* : « J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi<sup>12</sup> ». Dans mes mots je ne suis plus, semble dire celui qui les énonce. Et l'on est comme au seuil de ce suspens résolu de la catégorie de sujet, de tout ce qui s'était présenté jusque-là dans la philosophie au titre de la subjectivité.

- 10 Le sujet ne se dit donc plus à l'aune de l'un, mais du multiple. Le JE est dispersé, soumis à une continuité problématique. Le rapport du sujet à sa durée, à sa permanence s'émiette peu à peu. Ce que Foucault n'a pas manqué de mettre en perspective avec le refus d'une conception de l'histoire héritée de la philosophie hégélienne :

Le discours ainsi conçu n'est pas la manifestation, majestueusement déroulée, d'un sujet qui pense, qui connaît, et qui le dit : c'est au contraire un ensemble où peuvent se déterminer la dispersion du sujet et sa discontinuité d'avec lui-même<sup>13</sup>.

- 11 L'idée d'une subjectivité constituante, comme celle d'une histoire, à l'image du déploiement d'une conscience cumulative, sont toutes deux mises en suspens par ces « pensées du multiple<sup>14</sup> ».

- 12 Le sujet moderne est donc un point aveugle mettant en déroute toute une philosophie de la conscience, de la subjectivité et de l'expérience vécue, conduisant par là-même à rejeter un certain modèle de rationalité désormais considéré comme caduc. Dans sa « Préface à la transgression », Foucault parle de cet « effondrement de la subjectivité philosophique, [de] sa dispersion à l'intérieur d'un langage qui la dépossède, mais la multiplie dans l'espace de sa lacune, [comme l']une des structures fondamentales de la pensée contemporaine<sup>15</sup> ». C'est aussi la thèse qu'il défendait dans *Les Mots et les choses* en annonçant « la fin prochaine » de l'homme, de cet homme de l'humanisme, et en reprenant le mot d'ordre de Lévi-Strauss selon lequel « le but des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme mais de le dissoudre<sup>16</sup> ». La pensée contemporaine fait du sujet, un « impensé » obéissant à des lois positives irréductibles à celles d'une conscience, mais aussi un « impensable » résolument opaque et insaisissable. Et à la question « qui suis-je ? » on ne sait plus vraiment répondre, si ce n'est par une boutade

en forme de pied de nez. La réponse de Michel Serres vaut pour toutes les autres : qui suis-je alors ? Ou même que suis-je ? Si ce n'est

un domino blanc, un joker, à toutes valeurs. Une pure capacité. Il n'y a rien de plus abstrait. Je ne suis que la simple putain des pensées qui m'accostent, je les attends, matin et soir, au carrefour, sous la statue d'Hermès, à tous les vents. Et peut-être suis-je, peut-être, si le verbe être est un joker ou un domino blanc, aussi<sup>17</sup>.

- 13 Le sujet moderne est ce domino blanc, ce carrefour aux quatre vents, en excès sur toute structure objectivée. Il résiste dans sa plasticité radicale défiant toute unification, s'éparpillant, soumis à la dispersion de la réalité :

Dans l'attitude de l'existence journalière, l'homme est saisi par la réalité, et comme fermé par elle... Mais qu'est cette réalité sinon le tissu des gestes, des idées, des sentiments, des croyances avec lequel l'homme se compose une « personne » ? Cette « personne », à la sédimentation de laquelle contribuent les répressions infantiles, l'éducation et la contrainte sociale, nous protège du danger de nous dissoudre dans le flux incessant de l'événement. [...] Elle s'interpose entre nous et le réel dans son mouvement<sup>18</sup>.

- 14 Fondamentalement hétérogène, formé de traces, champ de forces irréductibles, le sujet se plie, donc, à toutes les métaphores plastiques et organiques. Il est matière épaisse, opaque que l'on travaille avec une pointe, que l'on creuse à la spatule, fragmente au burin ; il est matière vivante, organique ou végétale. Mais il est aussi tissé de voix, polyphonique, parlant et parlé tout à la fois. C'est le « ça parle en moi » qui traverse en filigrane toutes les pratiques contemporaines. Dès lors, le sujet ne peut qu'être opaque aux autres et à lui-même, dépossédé qu'il est de sa propre assise. La vérité, sa vérité, lui reste inaccessible : il ne parvient pas à relier la réalité de ses actes au sens qui les soutient. Il ne lui reste donc plus qu'à chercher, tenter de retrouver le sens de ce qu'on lui reproche, fouiller dans les mobiles : « CLAIRE. Si j'avais su le dire, vous ne seriez pas là à m'interroger<sup>19</sup> ». Et c'est bien parce que le personnage ne sait pas dire, que l'on cherche pour lui, et que l'interrogateur se fait l'interlocuteur privilégié de la recherche de la vérité.

## « Soi-même comme un autre »

- 15 Cette quête de la vérité fait écho, par-delà les siècles, à la voix de celui qui se découvre l'objet de l'enquête qu'il mène : Œdipe. La tragédie de Sophocle est, comme le dit Foucault, « l'histoire d'une recherche de la vérité<sup>20</sup>. » Et ce n'est qu'en regard de cette horrible découverte de soi, que met en scène *Œdipe roi*, que l'on peut comprendre l'impossible quête de Claire et de l'interrogateur. La parole dans *Œdipe roi* est d'abord une parole prophétique, prescriptive. Elle est celle de l'oracle et du devin. Parole mystérieuse, obscure, qui pose dès l'ouverture de la pièce la réponse à l'enquête :

Tirésias. Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? Et sous quel toit tu vis, en compagnie de qui ? Sais-tu seulement de qui tu es né ? Tu ne te doutes pas que tu es en horreur aux tiens, dans l'enfer comme sur la terre. Bientôt, comme un double fouet, la malédiction d'un père et d'une mère, qui approche terrible, va te chasser d'ici. Tu vois le jour : tu ne verras bientôt plus que la nuit. Quels bords ne rempliras-tu pas alors de tes clameurs ? Quel Cithéron n'y fera pas écho ? Lorsque tu comprendras quel rivage inclément fut pour toi cet hymen où te fit aborder un trop heureux voyage ! Tu n'entrevois pas davantage le flot de désastres nouveaux qui va te ravalier au rang de tes enfants ! Après cela, va, insulte Créon, insulte mes oracles : jamais homme avant toi n'aura plus durement été broyé du sort<sup>21</sup>.

- 16 La vérité est complète, totale, semble-t-il, et ce, dès le début du drame. Il faudra pourtant toute la pièce pour que cette vérité divine, prophétique, soit entendue comme telle par Œdipe. On a fait d'Œdipe une figure de l'aveuglement ou du refoulement dans sa vision plus psychanalytique. Mais si Œdipe n'accède pas immédiatement à la signification des prophéties d'Apollon et de Tirésias, c'est que cette parole si pleine et si complète ne peut faire l'économie du présent. La dramaturgie de l'enquête est animée par le souci de l'événement, par le désir de faire retour sur le présent de sa réalisation. Et ce retour à l'origine n'est possible que par l'intermédiaire du témoignage. La parole prophétique est incomplète par le fait même de sa nature : ouverte sur le futur, elle ne peut rendre compte du passé de l'événement et le faire signifier dans le présent de sa recherche. C'est pourquoi toute la pièce peut se lire comme « l'histoire d'une recherche de la vérité », et plus fondamentalement comme l'histoire d'une recherche de témoins. Le regard du témoin fonde l'événement dans sa réalité et dans sa signification. Mais le témoin ne peut être celui qui pose un regard divin, transcendantal, qui découvre l'avenir, il ne peut être celui du devin ou de l'oracle. La prophétie des dieux cède donc la place aux souvenirs des hommes. Le témoin rapporte la vision subjective et fragmentaire de ce qui a eu lieu. Ce temps de l'enquête et de l'acceptation de la vérité, dans la tragédie de Sophocle, souligne le détour nécessaire par l'autre dans le processus de découverte de soi.
- 17 Le sujet de l'enquête, celui qui la mène, est dans *Œdipe roi*, celui qui se découvre. La quête se replie sur celui qui entreprenait de reconstruire le vrai. Œdipe est tout à la fois l'interrogateur et l'interrogé. Il est celui qui se constitue par l'acte même de l'interrogation. Cette forme de repli, de circularité dans la quête d'Œdipe est intéressante pour deux raisons. D'abord parce qu'elle souligne que l'enquêteur, comme l'interrogé, est impliqué dans un processus heuristique. Ensuite, parce que ce schéma de circularité ne se retrouve pas dans la plupart des formes contemporaines de l'enquête. Dans *Le Théâtre de L'Amante anglaise* tout se joue entre les deux instances de l'interrogateur et de l'interrogé (le mari et la femme). Et cette disjonction est révélatrice d'une évolution du paradigme de l'enquête qui affecte, en particulier, les personnages. Il faut le temps de la pièce pour qu'Œdipe parvienne à saisir sa vérité, mais sa démarche se révèle opératoire : les témoins se succèdent recomposant peu à peu la preuve d'un destin. L'accès au vrai est possible dans le théâtre de Sophocle car le recours à des tiers permet de recomposer efficacement la réalité de l'événement<sup>22</sup>. À l'inverse, le théâtre contemporain se réapproprie le paradigme de l'enquête, mais pour le faire tourner à vide et souligner cette dilution du sujet moderne : dans *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, c'est le sens de l'événement qui reste en suspens pour le sujet lui-même et ceux qui l'interrogent. La recomposition du réel a laissé la place à une recherche du sens de l'événement. Et l'on ne cherche plus l'assassin mais d'hypothétiques mobiles : chez Sophocle, le sens de l'action n'appartient plus au sujet dès lors qu'il se révèle être l'objet des dieux. Le sens de l'acte est confisqué par le destin, et il n'y a pas lieu de s'interroger sur le pourquoi car seul le comment fait l'objet de doute. Dans la pièce de Duras, au contraire, le processus de reconstruction de la vérité tourne à vide. Le comment n'est pas entièrement élucidé et le pourquoi résiste à l'enquête :

Claire. Sur le crime je ne sais presque rien on a dû vous prévenir.

L'Interrogateur. Pourquoi avez-vous fait ça ?

Claire. De quoi parlez-vous ?

L'Interrogateur. Pourquoi l'avez-vous tuée ?

Claire. Si j'avais su le dire, vous ne seriez pas là à m'interroger<sup>23</sup>.

- 18 Le pouvoir heuristique de la parole dans la forme de l'enquête, que soulignait la circularité entre l'interrogateur et l'interrogé dans *l'Edipe Roi* de Sophocle, est ici mis en déroute. Pierre n'apprend rien à l'interrogateur, et ce dernier ne fait que lui faire prendre conscience de son ignorance. Le processus n'est plus opératoire et la suspension de ce court échange extrait de la pièce souligne bien l'abyme qui sépare la parole sur l'objet de sa réalité insaisissable, qui toujours se dérobe :

Pierre. Est-ce que je vous apprends quelque chose sur elle ?

L'Interrogateur. Et moi ?

Pierre. ...<sup>24</sup>

- 19 Le trajet de l'enquête ne fait que pointer l'absence de réponse. Il révèle ce qui n'est qu'esquissé dans d'autres formes dramatiques. À l'interrogateur, Pierre ne peut que répondre : « Je ne comprends plus rien, même à moi-même<sup>25</sup> ». Le détour par autrui n'est plus, alors, justifié par le recours au témoin, il devient le trajet indispensable pour tenter de raccorder le sujet à ses actes. Le « je cherche pour elle » est représentatif de ce rôle de l'interrogateur. Il est celui qui cherche à faire se rejoindre le sujet et ses actes, celui qui dans le sens de l'acte cherche à saisir le sens du sujet. L'enquête n'est plus opératoire comme dans sa première manifestation : à l'horrible découverte de soi de *l'Edipe roi* semble répondre l'opacité du « je » dans *Le Théâtre de L'Amante anglaise*. Le sujet est incapable de répondre, de suggérer des possibles de sens :

L'Interrogateur. Et s'il y avait une raison mais inconnaissable. Une raison ignorée ?

Claire. Ignorée de qui ?

L'Interrogateur. De tous. De vous. De moi.

Claire. Où est cette raison ignorée ?

L'Interrogateur. En vous ?

Claire. Pourquoi en moi ? Pourquoi pas en elle, ou dans la maison, ou dans le couteau ? Ou dans la mort ? Oui dans la mort<sup>26</sup>.

- 20 À l'« inconnaissable » succède l'« ignorance ». Comme si le sens était présent mais inaccessible pour le sujet. Ignorance de Claire qui détourne la possibilité d'une « raison ignorée », et déroute l'interrogateur. Au jeu de questions et de réponses succède un tissage de questions. L'interrogateur ne peut que suggérer, sur un mode interrogatif, la présence de cette raison dans la personne de Claire. Mais cette possibilité est aussitôt désamorcée par sa réponse. Le sujet de l'acte n'est plus nécessairement le réceptacle légitime du sens : la maison, le couteau ou la mort peuvent tout aussi bien renfermer cette raison ignorée. L'environnement, l'objet du crime, ou la victime sont tout aussi susceptibles de porter le sens de l'acte. Mais c'est finalement dans la mort qu'il semble résider : « Oui, dans la mort », le crime n'ayant été que l'occasion pour que s'accomplisse une fin inévitable. Le sujet trébuche sur la mort parce qu'elle réalise à la fois la résolution et l'anéantissement de l'énigme d'une vie.
- 21 À l'inverse de *l'Edipe roi* qui dévoilait au spectateur la réussite d'une enquête – fût-ce pour aboutir à une connaissance tragique – succède un paradigme vide, inopérant. *Le Théâtre de L'Amante anglaise* met en scène une série de deux interrogatoires dont aucun ne permettra de faire surgir le sens du crime. *Edipe Roi* s'achève sur l'horrible constat de la vérité :

Oedipe. - Hélas ! Hélas ! Ainsi tout à la fin serait vrai ! Ah ! Lumière du jour, que je te voie ici pour la dernière fois, puisque aujourd'hui, je me révèle le fils de qui je ne devais pas naître, l'époux de qui je ne devais pas l'être, le meurtrier de qui je ne devais pas tuer<sup>27</sup> !

- 22 La pièce de Duras se suspend, elle, sur un interrogatoire inversé où l'interrogé en vient à formuler les questions :

Claire. Il y a d'autres choses que je ne vous ai pas dites. Vous ne voulez pas savoir lesquelles ?

L'Interrogateur. Non.

Claire. Tant pis. Si je vous disais où se trouve la tête vous me parleriez encore ?

L'Interrogateur. Non.

CLAIRE. Vous êtes découragé. C'est ça ?

L'Interrogateur. Oui.

Claire. Si j'avais réussi à vous dire pourquoi j'ai tué cette grosse femme sourde, vous me parleriez encore ?

L'Interrogateur. Non, je ne crois pas<sup>28</sup>.

- 23 C'est cette vacance à soi, cette opacité du « je » que met en scène *Le Théâtre de L'Amante anglaise* : le sujet personnage est hermétique à lui-même et aux autres, il se dérobe sans cesse, et le jeu de question réponse qu'instaure le paradigme de l'enquête ne fait que pointer, avec plus d'acuité, la béance de ce sujet. Le personnage n'est le dépositaire d'aucune parole, d'aucun message transcendant à celui de la fable. Il habite l'immanence de la pièce, prisonnier d'une intériorité obscure qui l'empêche de revenir sur ses actes. Le processus de l'enquête ne permet plus de faire coïncider le sujet avec lui-même comme c'était le cas dans *l'Edipe roi*. Au sujet possédé par le destin succède le soi dépossédé de lui-même. Freud écrit : « Wo es war, soll Ich werden », ce que Lacan traduit par « Là où c'était, là comme sujet je dois advenir ». La pièce de Duras met en scène cette impossibilité du sujet à « assumer [sa] propre causalité », l'incapacité de Claire à se réaliser comme sujet. Il ne s'agit pas de faire du paradigme de l'enquête une forme dérivée de la cure psychanalytique mais de souligner la parenté d'une démarche. Pour mesurer la force de ce parallèle, on peut se reporter à la présentation donnée par Otto Fenichel du travail de l'interprétation :

Que fait l'analyste ? 1° Il aide le patient à éliminer les résistances autant qu'il est possible. [...] 2° Sachant que ses propos sont en réalité des allusions à d'autres choses, le psychanalyste essaye d'en déduire ce qui gît derrière les allusions et d'en informer le patient. [...] Cette procédure consistant à déduire ce que le patient veut dire en fait et à le lui dire est appelée interprétation<sup>29</sup>.

- 24 L'échange entre Claire et l'interrogateur procède bien selon ces deux temps, ces deux mouvements d'élimination des résistances et de construction d'un discours :

L'Interrogateur. Votre mari dit que vous n'aviez aucun motif d'en vouloir à Marie-Thérèse Bousquet, qu'elle faisait bien son travail. Que jamais, à sa connaissance, il n'y a eu de drame entre vous deux, jamais en dix-sept ans.

Claire. Elle était sourde et muette, personne ne pouvait se disputer avec elle.

L'Interrogateur. Mais elle ne l'aurait pas été, vous auriez eu des reproches à lui faire ?

Claire. Je ne peux pas le savoir<sup>30</sup>.

- 25 Pour dépasser l'aporie d'un discours clôturé par un constat d'ignorance, l'interrogateur ouvre la parole à de nouvelles voies par de multiples détours, suggérant de petites boucles qui permettent peu à peu l'émergence d'un sens :

L'Interrogateur. Mais vous êtes de l'avis de votre mari sur elle ?

Claire. La maison lui appartenait. Je n'aurais pas pensé à trouver ce qu'elle faisait bien ou mal.

L'Interrogateur. Maintenant qu'elle n'est plus là ?

Claire. Je vois la différence. Il y a de la poussière.

L'Interrogateur. Vous préférez qu'il y ait de la poussière ?



Claire. C'est mieux quand c'est propre, non ?

L'Interrogateur. Mais vous, vous préférez quoi ?

Claire. La propreté tenait beaucoup de place dans la maison, elle prenait trop de place.

L'Interrogateur. La propreté prenait la place de quelque chose d'autre ?

Claire. Peut-être ?

L'Interrogateur. De quoi ? Dites le premier mot qui vous vient.

Claire. Du temps ?

L'Interrogateur. La propreté prenait la place du temps, c'est bien ça ?

Claire. Oui.

L'Interrogateur. Et la cuisine délicieuse ?

Claire. Encore plus<sup>31</sup>.

- 26 Des raisons émergent peu à peu, aussi dérisoires qu'essentiels : la viande en sauce, la propreté ou les rondeurs de Marie-Thérèse. Le JE s'efface devant les formules, se cache peu à peu derrière les présentatifs et le constat d'un implacable « il y a » : « il y a de la poussière ». Après cela, le « je » se refuse, s'efface et l'enquêteur n'a de cesse de défaire les zones de résistances, d'ouvrir les points clos pour que la parole revienne, plus assurée : « oui », « encore plus. Maintenant le fourneau est froid. Il y a de la graisse froide qui traîne sur les tables et par-dessus la graisse il y a de la poussière<sup>32</sup> ». Le propos se tient sur le fil de l'anodin, d'un quotidien à double sens. Et c'est dans ce réseau de détails insignifiants que peut se constituer un sens, précaire et révocable, infiniment différé.

## Un sujet en friche pour un personnage en miettes

- 27 C'est sur le double réseau métaphorique, qui infiltre la notion de sujet, que je voudrais ici m'attarder pour montrer en quoi le sujet-personnage chez Duras est à comprendre dans l'espace de sa fracture et de sa séparation. Mais revenons un instant sur ce qui fait office de titre à ce court développement : un sujet en friche pour un personnage en miettes. La césure c'est cela : la fracture du sujet dans l'*épistémè* moderne et sa répercussion dans le personnage contemporain. Ce nouvel état du personnage, cet état indistinct aux contours plus incertains n'est pas à lire comme la marque d'une dégradation inéluctable du drame, il témoigne au contraire d'un basculement qui tend à traverser l'ensemble des dramaturgies contemporaines, et qui ne peut se comprendre qu'à la lueur de l'héritage brechtien : celui d'une nouvelle appréhension de la salle. Et c'est pourquoi on se plaît à parler du personnage en termes de figure : pour reconnaître au spectateur, au lecteur, une place particulière dans la composition de la pièce, l'espace d'un artisanat à quatre mains. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon précisent le sens de cette notion, et proposent une première définition en contrepoint de celle de « personnage » :

On parle en effet de figure chaque fois qu'il s'agit de qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot « personnage », parce qu'ils en remettent en cause les présupposés ou les déjouent<sup>33</sup>.

- 28 La figure, ce serait cet état du personnage tel qu'il ne répond plus à des définitions classiques, tel qu'il s'écarte de ses caractéristiques biographiques, psychologiques et dramatiques.
- 29 La rhétorique contemporaine qui entoure la notion de sujet se retrouve donc dans celle du personnage. Le sujet, comme le personnage, est repris dans un écheveau de métaphores plastiques que l'on ne peut manquer de mettre en rapport avec la peinture

contemporaine. L'imaginaire qui traverse le sujet et le personnage est double : on nous parle de trace autant que de coupure. Les synonymes sont légion pour rendre compte de ces deux versants : césuré, taillé, coupé, fragmenté, raturé, dispersé, le sujet est aussi effacé, troublé, barbouillé, gommé, dilué, gratté, grêlé, estompé, marqué... Et c'est au creux de ce double champ métaphorique que viennent se déployer les pensées du sujet et du personnage. Précisons un peu cet état des lieux. La trace, c'est cet état du personnage à l'état naissant, c'est le geste de Wallace dans *La Demande d'emploi*, qui dans le temps même qu'il dessine « la trace » fait aussi « une toile blanche ». C'est aussi ce qui reste quand on efface la figure, c'est le bout de chiffon qui vient dissoudre les traits, diluer le visage et ses aplats de couleurs. Cette trace-effacement, ce geste second qui vient défaire les lignes, on le trouve chez Bacon : il ne s'agit plus d'ôter le blanc mais de faire sauter le visage, de faire virer la figure. Alors on y va au chiffon, à la brosse, à l'éponge parfois. On frotte afin de signifier cette défaillance, « l'effondrement de la figure<sup>34</sup> ». Pour reprendre un vers de Bernard Noël, quelque chose est là mais « qui n'en finit pas de s'absenter tout en étant là ». Le visage effacé est donc celui des traits seconds. Il n'est plus le héraut, porte-parole ou porte-figure du sujet qu'il exprime et manifeste, mais le lieu de la trace seconde, du trait qui efface les traits. Robert Abirached, dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, annonçait déjà cette conversion du personnage vers une surface plastique pénétrée des traces du monde :

Le personnage n'est plus le support unique du sens : s'il figure ici ou là comme le pivot principal de la pièce, il est entouré de signes multiples qu'il ne domine pas (objets, bruits, mouvements, couleurs) et soumis à une énergie dont le flux le déborde de toutes parts. [...] Il porte, comme le voulait la mimésis aristotélicienne, la marque du réel, mais il s'agit des traces d'un monde envahi de toutes parts par l'irrationnel et dont la vérité est irréductible à la conscience, à l'identité et au principe de non-contradiction<sup>35</sup>.

- 30 Le personnage reflète la métamorphose du réel. Il porte en lui la dislocation du monde, d'un monde « envahi de toutes parts par l'irrationnel ». Il est contaminé par tout un imaginaire de la trace, de la marque ou de l'empreinte. Chez Duras, cet état de trouble prend assise dans un jeu de brouillage de la langue. Le langage n'est plus le simple véhicule d'une transitivity efficace, il est ce sur quoi l'on bute, s'interroge et revient. Ce brouillage de la langue, la pièce de Duras le pose dès le titre, *Le Théâtre de L'Amante anglaise* : il n'est jamais question d'amant ou d'amante dans cette pièce, seulement d'une faute d'orthographe. Claire Lannes n'écrivait pas, ou très peu, aux journaux seulement. Et dans ces lettres, elle demandait « comment garder la menthe anglaise en hiver<sup>36</sup> », « la menthe, elle écrivait ça comme amante, un amant, une amante<sup>37</sup> ». Si beaucoup de choses ont varié entre les différentes versions du texte, le titre, lui, s'est rapidement imposé et n'a presque pas été l'objet de modifications : parler de *L'Amante anglaise* ou du *Théâtre de L'Amante anglaise* c'est choisir de poser comme seuil le signe d'un trouble dans la langue, qui se prolonge dans les propos de Claire. Les personnages se débrouillent avec les mots, ils s'en accommodent tout au plus. Mais le verbe opaque touche aussi à la vérité fulgurante, celle indécomposable que l'on ne peut que reprendre dans sa formulation pour ce qu'elle dit et ne dit pas : la réponse de Claire, « celle qui reste après ma mort<sup>38</sup> » est de cet ordre-là. On touche au vrai sans trop savoir pourquoi et sans dire vraiment plus.
- 31 Ce qui importe, donc, ce n'est pas chaque réplique prise isolément, en tant qu'elle se rattache à un personnage individué, mais les réseaux de paroles qui se tissent dans l'enchevêtrement de séquences, ce qui se noue dans la relation d'interrogeur/

interrogé, et les interférences de langage. Les personnages parlent pour tenter de venir à bout de cette opacité qui les traverse ; ils semblent même réduits à n'être que cela : l'espace de leur discours devient le lieu où ils se constituent. Pour reprendre des mots de Braque placés en épigraphe de *l'Iphigénie Hôtel* de Michel Vinaver :

Il me paraît tout aussi difficile de peindre l'entre-deux que les choses. Cet « entre-deux » me paraît un élément aussi capital que ce qu'ils appellent « l'objet ». C'est justement le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec l'« entre-deux » qui constitue le sujet<sup>39</sup>.

- 32 La réflexion sur la « bonne question » est, dans cette perspective, le point d'articulation de toute la pièce :

L'Interrogateur. Qu'est-ce qu'elles ont de faux ces questions-là ?

Claire. Elles sont séparées.

L'Interrogateur. La bonne question comprendrait toutes ces questions et d'autres encore ?<sup>40</sup>

- 33 La bonne question n'est donc pas séparée, elle contient tous ses possibles, dans leurs variations et leurs contradictions. Elle est dans la mise en regard de visions qui se chevauchent, se reprennent et se contredisent. Ce développement sur la bonne question est essentiel en ce qu'il invite à ressaisir le sens du personnage et du sujet au cœur de cette zone trouble où la vérité ne se tente qu'à l'aune d'un mouvement indéfiniment reporté. Il y a un lieu où le sens s'annonce, se propose : dans la faille et dans ses recoupements. Et si l'on ne peut pas parler de bonne question, c'est qu'il n'y a pas, en regard, de bonne réponse, de réponse susceptible de toucher à ce point de la justification, où l'aveu se résorbe dans sa résolution. Foucault tient dans son *Histoire de la sexualité* un propos lumineux sur l'aveu que l'on ne peut manquer de faire résonner avec la pièce de Marguerite Duras – et avec les dramaturgies de l'enquête en général. Dans le cadre de son analyse des systèmes de pensées et des dispositifs de pouvoir, il appelle *aveu* le processus qui impose un devoir de clarté et de vérité à l'intériorité humaine vis-à-vis des autres et de soi-même. Et nombreux sont les domaines qui ont été régis par cette loi implacable de la vérité que l'on se doit à soi et aux autres : église, justice, médecine, famille, relations interpersonnelles, jusqu'à la récente psychanalyse qui ne fait que tourner autour de ce point du *confiteor*, au moins sous l'angle de l'intime. L'impératif est inflexible – sériel :

On avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance ; on avoue ses maladies et ses misères ; on s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire ; on avoue en public et en privé, à ses parents, à ses éducateurs, à son médecin, à ceux qu'on aime ; on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue – ou on est forcé d'avouer<sup>41</sup>.

- 34 Et qu'est-ce que *n'avouer jamais*, si ce n'est demeurer dans cet espace intérieur qui restera toujours clos : la résistance à l'aveu se dit sous le filigrane de la bonne question, et conduit toute la pièce. Claire n'avoue jamais, désamorçant toute représentation, tout spectacle de soi. C'est que, pour reprendre le mot de Kafka, « tout homme porte une chambre en lui<sup>42</sup> ». La retraite solitaire – ce fond irréductible à l'aveu – excède l'interrogatoire et prend en défaut les systèmes de questions. Fausses parce que séparées.
- 35 Cette histoire de la fausse question, il ne faut pas la lire comme le regret nostalgique de L'UN, un *lamento* sur l'unité inaccessible et autres paradis perdus : la bonne question n'existe pas positivement, elle est dans cet écart que creusent les mauvaises, dans leurs

confrontations. Elle est dans le trajet qui élimine les aspérités, dans le retour acharné sur ce qui résiste, dans la reprise indéfinie d'un « pourquoi » que l'on sait vain. Que l'on sait vain parce qu'il n'y a pas de point de nuit, de centre obscur – dans les replis de l'intériorité – que saurait éclairer, déplier, élucider la bonne question. Dans *Les Ombres errantes*, Pascal Quignard formule cette impossibilité à toucher à la (bonne) réponse – corolaire inévitable de l'absence de bonne question :

Tout, dans la façon paradoxale, tordue, tortue, impossible, dont est posée la question de la devinette, est fait pour dérouter la quête et en rendre l'objet invisible.

Il est vraisemblable que l'écho du langage dans l'esprit (la conscience) impose de faire croire à la vérité des devinettes. Mais il est possible que la bonne question ne soit qu'une invention. Il est possible que tout récit humain soit un mythe qui ne concerne pas les événements de sa propre vie mais que seule la possibilité de la narration la rende vivable. Il faut un nom à l'anonyme.

Toutes les vies sont fausses.

C'est la narration qui est vive, ou vitale, ou vitalisante, ou revivifiante<sup>43</sup>.

- 36 Et le sujet tout entier se tient dans l'intervalle de ces visages contradictoires. C'est Claire qui se dit dans des réponses où elle n'est déjà plus. Mais l'on continuera à chercher car sous le « qui es-tu » persiste, quand la scène se ferme, un inépuisable « où es-tu ».
- 37 Le personnage chez Duras est donc une surface trouble, le reflet de l'opacité du sujet moderne traversé par un réseau de métaphores qui servent tout autant à le dire qu'à le (dé)construire. Mais au-delà des images rhétoriques de la trace et de la coupure, c'est à un autre parcours que nous invitent ces formes contemporaines : renouons donc nos fils, et invitons, en guise de conclusion, à une lecture qui suivrait le trajet de l'œil dans la forme du triptyque. Trajet dans un espace pictural travaillé par la « vie des formes », pris et repris sans cesse dans un mouvement qui circule entre les vantaux et porte en lui le sens du vrai. L'espace du triptyque n'est pas un espace horizontal ou linéaire, c'est un espace circulaire, qui occupe le lieu du mouvement entre les figures. Le triptyque, c'est cette forme où l'interstice annonce un semblant de sens. C'est la composition qui, dans l'articulation de trois panneaux, rend sensible, par le vide, cet entre-deux, cette faille chère à Michel Vinaver. À la division symbolique des trois espaces (paradis, purgatoire et enfer, que l'on retrouve par exemple dans le triptyque de Jérôme Bosch, *Le Jardin des Délices*), Bacon substitue une recherche sur le sujet, sur le visage. La vérité du portrait, de l'étude n'est pas dans chaque tableau, pris isolément, mais dans le trajet qui va de l'un à l'autre, dans cet entre-deux, ce battement qui travaille chaque panneau. Et c'est à ce mouvement de circulation entre les figures que nous invite la pièce de Duras, moins parce qu'elle met en scène trois personnages que parce qu'elle déploie des contrastes et des inconciliables. En ce sens, le portrait de Claire est semblable à ces *Études* de portraits de Francis Bacon, où trois figures changeantes et similaires sont mises en regard sur des panneaux distincts : le sens est dans la faille, le visage s'annonce « dans les interstices d'un langage en fragments<sup>44</sup> ».

## BIBLIOGRAPHIE

*Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, Études théâtrales n° 22*, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2001.

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2006.

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

BRAQUE, George, *Entretien avec George Charbonnier*, in *L'express*, 2 juillet 1959.

DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, l'ordre philosophique, 2002.

DURAS, Marguerite, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1991.

FENICHEL, Otto, *La Théorie psychanalytique des névroses*, Paris, P.U.F., 1953.

FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression » repris in *Dits et Écrits*, T. I Gallimard, 1994.

- *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard-Tel, 1976.

- *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard-Tel, 1969.

- *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard-Tel, 1990.

GROSSMAN, Evelyne, *La Défiguration*, Artaud – Beckett – Michaux, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962.

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, *Le Théâtre à tâtons, dramaturgies de l'enquête dans le théâtre contemporain*, mémoire de Master 2 sous la direction de Jean-Loup Rivière : Études Théâtrales : ENS LSH : 2007.

MONTAIGNE, Michel, *Des Boiteux*, in *Les Essais III*, Paris, PUF, 1964.

QUIGNARD, Pascal, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.

SERRES, Michel, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.

SICHÈRE, Bernard, *Cinquante ans de philosophie française, les années-structure, les années-révolte, pensées du multiple*, Paris, ADPF, 1997.

SOPHOCLE, *Œdipe roi*, in *Théâtre complet*, Paris, GF Flammarion, 1999.

VINAVER, Michel, *À la renverse*, in *Théâtre complet vol. 4*, Paris, L'Arche, 2002.

- *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1998.

- *La Demande d'emploi*, in *Théâtre complet*, tome III, Paris, L'Arche, 2005.

## NOTES

1. Michel Vinaver, *À la renverse*, dans *Théâtre complet vol. 4*, Paris, L'Arche, 2003.

2. Le titre de cet article est emprunté à Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 7.

3. Montaigne, « Des Boiteux », dans *Les Essais* III, Paris, PUF, 1964, p. 1029.
4. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 2002.
5. Article « Sujet », dans *Trésor de la Langue Française*, [en ligne].
6. Michel Vinaver, *La Demande d'emploi*, dans *Théâtre complet*, tome III, Paris, L'Arche, 2005, pp. 532-533.
7. Pour une définition plus précise de ces dramaturgies voir Barbara Métais-Chastanier, *Le Théâtre à tâtons, dramaturgies de l'enquête dans le théâtre contemporain*, mémoire de Master 2 sous la direction de Jean-Loup Rivière, Études Théâtrales, ENS LSH, 2007.
8. Chez Duras, le trouble atteint le personnage moins comme fonction du drame que comme projection d'une subjectivité : le personnage conserve des atours relativement classiques, mais il n'en demeure pas moins problématique. La parole n'y est pas défaite de toute attache, d'un quelconque socle identitaire, mais rejoint un état plus libre, plus indistinct. La continuité dramatique est toutefois lisible.
9. C'est sur cette version finale que cet article s'appuie.
10. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 83.
11. La formule est de Paul Ricœur.
12. Samuel Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 7.
13. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 264.
14. Sous-titre d'un ouvrage consacré aux philosophies contemporaines qui défendent ou proposent une ontologie du multiple. Bernard Sichère, *Cinquante ans de philosophie française, les années-structure, les années-révolte, pensées du multiple*, Paris, ADPF, 1997.
15. Michel Foucault, « Préface à la transgression », dans *Dits et écrits*, vol. 1 : 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001, p. 242.
16. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 326.
17. Michel Serres, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p. 54.
18. Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1998, p. 66.
19. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 91. Voir aussi p. 108 : « Claire. Si j'avais réussi à vous dire pourquoi j'ai tué cette grosse femme sourde, vous me parleriez encore ? »
20. Foucault, Michel, « La vérité et les formes juridiques », dans *Chimères*, Paris, n° 10, 1990, p. 11. Cette série de six conférences, prononcée à Rio de Janeiro au cours du mois de mai 1973, établit une généalogie des pratiques juridiques de véridiction en montrant sous quelles conditions la technique archaïque de « l'enquête » peut être représentative d'une forme caractéristique de la recherche de la vérité.
21. Sophocle, *Œdipe roi*, dans *Théâtre complet*, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 115.
22. L'histoire d'*Œdipe roi*, telle que l'analyse Foucault – dans la perspective généalogique qui est la sienne –, est celle de l'actualisation d'une vérité proférée dès l'ouverture du drame sur un mode prédictif. La tragédie donne à voir la tentative de reconstitution d'un événement. Il s'agit de réunir les témoins susceptibles de fournir les étapes et éléments indispensables à sa recomposition. L'événement, qui est redoublé dans *Œdipe roi* sous la double figure de l'inceste et du parricide, se découvre au fil de l'enquête. Tout se recompose dans le tissage des questions/réponses : « OEDIPE. - Je perds terriblement courage à l'idée que le devin ne voie trop clair. Tu achèveras de me le prouver d'un seul mot encore. JOCASTE. - Certes j'ai peur aussi mais apprends-moi ce que tu veux savoir et je te répondrai. », Sophocle, *Œdipe roi*, op. cit., p. 123.
23. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 91.
24. *Ibid.*, p. 47.
25. *Ibid.*, p. 26.
26. *Ibid.*, pp 94-95.
27. Sophocle, *Œdipe roi*, op. cit., p. 135.

28. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 108.
29. Otto Fenichel, *La Théorie psychanalytique des névroses*, Paris, P.U.F., 1953, p. 14.
30. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., pp. 74-75.
31. *Ibidem*.
32. *Ibidem*.
33. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p. 10.
34. Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Artaud – Beckett – Michaux, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 8. « Philippe Lacoue-Labarthe proposait récemment de nommer « dé-figuration » la défaillance, l'effondrement de la figure. »
35. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 392-393. Je souligne.
36. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op.cit, p. 106.
37. *Ibid.*, p. 61.
38. « L'INTERROGATEUR. Qui étiez-vous dans le jardin ? / CLAIRE. Celle qui reste après ma mort. » *Ibid.*, p. 81.
39. George Braque, *Entretien avec George Charbonnier*, dans *L'express*, 2 juillet 1959.
40. Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., pp. 92-93.
41. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard-Tel, 1976, T1, p. 79.
42. « Tout homme porte une chambre en lui. C'est un fait qui peut même se vérifier à l'oreille. Quand un homme marche vite et que l'on écoute attentivement, la nuit peut-être, tout étant silencieux alentour, on entend par exemple le brimbalement d'une glace qui n'est pas bien fixée au mur. » Franz Kafka, *Le Terrier*, Paris, Mille et une nuits, 2002, p. 22.
43. Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Grasset, 2002, p. 170.
44. « L'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments. » Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 465

## AUTEUR

BARBARA MÉTAIS-CHASTANIER

FrDuras (Marguerite), personnage, Sophocle, sujet, Vinaver (Michel)04/12/2007